CULT

(https://revistacult.uol.com.br/home/)

Ex: Cena contemporânea

(HTTPS://WWW.INSTAGRAM.COM/CULTREVISTA/) (HTTPS://PT-BR.FACEBOOK.COM/REVISTACULT)

(HTTPS://TWITTER.COM/REVISTACULT)

ASSINANTE DIGITAL (HTTPS://REVISTACULT.UOL.COM.BR/HOME/LOGIN)

ASSINE AQUI » (HTTPS://WWW.CULTLOJA.COM.BR/CATEGORIA-PRODUTO/REVISTA-CULT/EDICOES/ASSINATURA/)

GRUPO CULT

EDIÇÕES (HTTPS://REVISTACULT.UOL.COM.BR/HOME/EDICOES/)

DOSSIÊS DIGITAIS (HTTPS://WWW.CULTLOJA.COM.BR/CATEGORIA-PRODUTO/REVISTA-CULT/DOSSIES-DIGITAIS/)

COLUNISTAS (HTTPS://REVISTACULT.UOL.COM.BR/HOME/COLUNISTAS/)

SEÇÕES (HTTPS://REVISTACULT.UOL.COM.BR/HOME/NOSSAS-SECOES/)

ANUNCIE (HTTPS://REVISTACULT.UOL.COM.BR/HOME/ANUNCIE/)

CONTATO (HTTPS://REVISTACULT.UOL.COM.BR/HOME/CONTATO/)

SOBRE (HTTPS://REVISTACULT.UOL.COM.BR/HOME/SOBRE/)

Stanley Kubrick e seus filmes-eventos

Um diretor com mania de inscrever seus filmes na agenda social

Sérgio Rizzo

Cidade de Deus (2002), de Fernando Meirelles, e *Tropa de elite* (2007), de José Padilha, exemplificam, com tintas nacionais, uma espécie bem particular de longa-metragem, que o mercado cinematográfico batizou de "filme-evento". Alguns deles foram concebidos para isso; outros, no entanto, são beneficiados pelas circunstâncias. Todos se assemelham na capacidade de se inscrever no debate social.

Os jornais e revistas não lhes dedicam apenas o espaço convencional, na forma de crítica e reportagem sobre o lançamento. Abrem também espaço para artigos que explorem aspectos polêmicos do filme, convidam os realizadores a escrever em defesa da obra, às vezes com réplicas e tréplicas. As emissoras de TV e rádio fazem o mesmo e, à sua maneira, o incluem por algumas semanas na pauta. Portais de notícias, blogs e listas de discussão amplificam o debate na internet. Como resultado de tanto movimento, conversa-se sobre o filme em pontos de ônibus e mesas de bares. Fica no ar a sensação de que é preciso ver, afinal, o dito cujo. Caso contrário, você está "por fora".

O fenômeno se intensificou nos últimos anos, em geral graças a produtos da indústria cinematográfica norte-americana que desembarcam simultaneamente em dezenas de países e ocupam parcela significativa de seus circuitos de exibição. Como tendem a ser novos episódios de franquias, eles se beneficiam do efeito de *recall* na mente do consumidor, que já sabe do que se trata sem a necessidade de muitas informações, e que sua presença é novamente aguardada na bilheteria. Essa mecânica transformou a trilogia *O senhor dos anéis* e as séries *Homem-Aranha*, *Harry Potter* e *Piratas do Caribe*, por exemplo, em empreendimentos milionários cujas receitas são obtidas também em diversos outros guichês que não apenas as salas de cinema. Onde for possível comercializar algo relacionado a um filme-evento, haverá um produto qualquer à

espera do consumidor. Não surpreende que crianças e adolescentes sejam o público preferencial de tais estratégias. Nessa idade, o apelo de consumo se traduz em desejo de integração social: se todos os colegas de escola têm o caderno X ou o videogame Y, não posso ficar de fora, mãe. E tome complemento de mesada.

Uma expedição antropológica em busca de indícios dos ancestrais do "filme-evento" contemporâneo apontaria para *Nascimento de uma nação* (1915), de D. W. Griffith, que contribuiu para formatar o negócio de acordo com as coordenadas que hoje conhecemos muito bem. Com três horas de duração, três núcleos dramáticos simultâneos e a pretensão de falar a respeito da formação dos EUA a partir dos acontecimentos da Guerra Civil (1861-1865), essa superprodução se oferecia ao espectador com a promessa, reforçada depois pelo bate-boca, de que "você nunca viu um filme como esse". Justificava-se, assim, a majoração do preço médio do ingresso praticado nos EUA, salto que jamais se teria a coragem de promover novamente: em vez dos 10 centavos habituais que pagava para entrar em sessões corriqueiras, o espectador se viu obrigado a pagar um dólar para assistir a *Nascimento de uma nação*. Depois dele, diversos outros grandes espetáculos se dirigiram ao público com a ênfase da obrigatoriedade, como *...E o vento levou* (1939), épicos religiosos na linha de *Os dez mandamentos* (1956) e *Ben-Hur* (1959), e produtos da "nova Hollywood" como *Guerra nas estrelas* (1977) e *E.T. – O extraterrestre* (1982).

Entre os diretores e produtores com sensibilidade especial para arquitetar projetos com essas características, Stanley Kubrick merece destaque especial. Com exceção de seus três primeiros longas-metragens (*Fear and desire*, *A morte passou por perto* e *O grande golpe*), que caracterizam o período de aprendizado de um fotojornalista talentoso iniciando-se no cinema, seus projetos sempre foram orientados, entre outros critérios, pelo de potencial para repercussão. Se o material parecia fadado a gerar polêmica, então poderia se tornar um filme de Stanley Kubrick. Ninguém imaginava ainda o uso do termo "filme-evento", mas já era algo muito próximo a isso o que ele se especializou em fazer a partir de *Glória feita de sangue* (1957).

Para muitos, seu quarto longa-metragem na direção sobrevive ainda hoje como um dos principais dramas de guerra já realizados pelo cinema. Kubrick e seu então parceiro, o produtor James B. Harris, se interessaram pela adaptação do romance de Humphrey Cobb porque, inspirado em fatos verídicos (e escandalosos) da I Guerra Mundial e na experiência do próprio autor no *front*, fornecia a base para um filme-denúncia que tomaria o partido de soldados injustiçados contra a insensibilidade de oficiais franceses.

Méritos cinematográficos à parte, a estratégia funcionou. *Glória feita de sangue* permaneceu proibido na França e na Suíça até 1970. Não deu lucro, mas rendeu a Kubrick o prestígio que o levaria, por indicação do ator Kirk Douglas, a substituir o veterano Anthony Mann nas filmagens já iniciadas de *Spartacus* (1960). Era apenas um diretor contratado, alguém de segundo escalão na hierarquia hollywoodiana do sistema dos estúdios.

Sem obter o respeito dos profissionais mais experientes, e pouco interessado em conquistá-lo, o diretor se isolou e aprendeu a lição que balizaria o restante de sua carreira: sem controle, em cinema não se tem nada. Jamais verbalizaria outra lição, a do "filme-evento": sem material de impacto na mão, não se vai muito longe. E Kubrick, como se sabe, foi.

O impulso decisivo para sua trajetória independente veio com *Lolita* (1962), baseado no romance escandaloso que Vladimir Nabokov havia publicado em 1955 na França. Kubrick e Harris o leram enquanto estavam envolvidos em *Spartacus* e concluíram rapidamente que o material era incendiário. Resolveram vender os direitos sobre *O grande golpe* à Universal para levantar os US$ 150 mil necessários à compra de *Lolita* e de *Gargalhada no escuro*, outro romance de Nabokov, com situação semelhante. Ambos temiam que, nas mãos de um aventureiro, *Gargalhada* fosse adaptado e lançado antes de *Lolita*, esvaziando o teor polêmico do filme.

Ainda que o resultado da adaptação tenha sido comportado em comparação com o livro, sobretudo em virtude das limitações impostas pelo Código Hays (o código de auto-regulamentação da indústria cinematográfica dos EUA, que vigorou por mais de três décadas, até 1967) e do conservadorismo do grande público norte-americano, *Lolita* se tornou mais um "filme-evento" cuja bilheteria se beneficiou, entre outros fatores, da reação de conservadores religiosos. De acordo com alguns deles, que espalharam sua mensagem por igrejas de todo o país, os fiéis que assistissem ao filme cometeriam um "pecado". Nada melhor para a publicidade do filme do que essa sugestão quase irresistível de transgressão.

No auge da "guerra fria" entre EUA e URSS, Kubrick se interessou pelo romance *Red alert* (também lançado com o título *Two hours to doom*), de Peter George, sobre uma hecatombe nuclear, e decidiu comprar os direitos, desta vez sem a companhia de Harris, que decidiu seguir em carreira solo como diretor. Acreditava, mais uma vez, ter um potencial "filme-evento" nas mãos. Foi só no desenvolvimento do roteiro, no entanto, que ocorreu a ele transformar o material em comédia de humor negro, satirizando o aparato militar de ambas as potências. Mais uma vez, teve os meios de comunicação a serviço do filme: quem esse Kubrick pensa que é para brincar com assunto sério? Como a década mais transformadora do século 20 já estava na rua, *Dr. Fantástico* (1964) encontrou o seu público entre todos os que partilhavam da idéia de que não se pode entregar o controle do planeta a meia dúzia de políticos e militares.

Outra disputa entre EUA e URSS, desta vez em torno da corrida espacial, levou Kubrick a acreditar que havia terreno para um filme de ficção científica de contornos mais "realistas", que fosse além da chegada à Lua, então iminente, e considerasse que, em futuro não muito distante, o homem estaria desbravando (e até mesmo colonizando) pontos mais distantes do universo. Sem a esperança de que ele fosse aceitar, convidou o escritor Arthur C. Clarke a participar do projeto. Clarke, no entanto, adorou a idéia e, a partir de seu conto "*The sentinel*" (1948), desenvolveu com o cineasta o roteiro de *2001: Uma odisséia no espaço*, que viria a se tornar um clássico, igualmente amado e odiado, e cuja força simbólica persiste ainda hoje.

Seu derradeiro "filme-evento" seria talvez o maior de todos: *Laranja mecânica* (1971), adaptado pelo próprio Kubrick do romance homônimo de Anthony Burgess, distopia sobre um Reino Unido futurista em que uma gangue de jovens pratica atos de violência. Grandioso em sua concepção e ambíguo em sua representação do problema, ele sobrevive como um dos melhores exemplos, talvez o melhor, para discutir a violência da imagem e a imagem da violência. Diversos países – entre eles o Brasil, então sob o regime militar de 1964 – o censuraram. Na Inglaterra, foi o próprio Kubrick quem decidiu retirá-lo de circulação, em represália contra a decisão de alguns juízes de proibi-lo em suas regiões. A polícia britânica registrou incidentes supostamente inspirados em cenas do filme; em ao menos um desses casos, houve uma vítima fatal.

Com *Laranja mecânica*, a sensibilidade de Kubrick para inscrever suas obras na agenda social parece ter se esgotado. A repercussão de seus filmes seguintes – poucos, diante da média da primeira metade de sua carreira – teve mais a ver com o prestígio então acumulado pelo cineasta do que com o potencial de provocar debates e oferecer visões inusitadas de temas de grande interesse. *Barry Lindon* (1975) foi um drama histórico baseado em romance homônimo de William M. Thackeray, *O iluminado* (1980) procurou reinventar o filme de horror a partir de um argumento de Stephen King, e *Nascido para matar* (1987) elegeu a Guerra do Vietnã para falar da brutalidade de todas as guerras (e da natureza violenta do homem, tema recorrente em Kubrick). O cineasta morreu antes de entregar a versão final de *De olhos bem fechados* (1999), baseado em romance de Arthur Schnitzler. O lançamento póstumo reforçou a idéia de que um dos mais eficientes criadores de "filme-evento" acabou por se tornar, ele mesmo, um "cineasta-evento" que se sobrepunha, com sua imagem cuidadosamente cultivada de artista recluso e perfeccionista, aos próprios filmes.

Sérgio Rizzo
é jornalista, crítico de cinema da *Folha de S.Paulo*, professor da PUC-SP

DEIXE O SEU COMENTÁRIO

Você precisa fazer o login (https://revistacult.uol.com.br/home/wp-login.php?itsec-hb-token=painel-cult&redirect_to=https%3A%2F%2Frevistacult.uol.com.br%2Fhome%2Fstanley-kubrick-e-seus-filmes-eventos%2F) para publicar um comentário.

(https://revistacult.uol.com.br/home/categoria/edicoes/246-fernando-haddad/)

Junho

LEIA (HTTPS://REVISTACULT.UOL.COM.BR/HOME/CATEGORIA/EDICOES/246-FERNANDO-HADDAD/)

ASSINE (HTTPS://WWW.CULTLOJA.COM.BR/CATEGORIA-PRODUTO/REVISTA-CULT/EDICOES/ASSINATURA/)